

# para ampliar

A continuación te proponemos una bibliografía y filmografía seleccionada, complementaria a esta sesión de *Básicos Filmoteca*, consultable a través de los servicios de Videoteca y Biblioteca del IVAC. Puedes encontrar muchas más publicaciones y obras cinematográficas relacionadas en el catálogo en línea de los fondos bibliográficos y audiovisuales de La Filmoteca.

EN LA VIDEOTECA

Dr. García Brustenga, 3 - Valencia  
http://arxiu.ivac-lafilmoteca.es/IVAC/  
videoteca\_ivac@gva.es

## Alfred Hitchcock

Toda la filmografía de Alfred Hitchcock, incluida su producción británica muda, está disponible en la videoteca del IVAC.

Incluye títulos como:

- The Lodger. A Story of the London Fog* (El enemigo de las rubias, 1927)
- The Ring* (El ring, 1927)
- The Farmer's Wife* (La esposa del granjero, 1928)
- Blackmail* (La muchacha de Londres, 1929)
- 39 Steps* (39 escalones, 1935)
- Secret Agent* (El agente secreto, 1936)
- Young and Innocent* (Inocencia y juventud, 1937)
- The Lady Vanishes* (Alarma en el Expreso, 1938)
- Jamaica Inn* (Posada Jamaica, 1939)
- Foreign Correspondant* (Enviado especial, 1940)
- Rebecca* (Rebeca, 1940)
- Mr. and Mrs. Smith* (Matrimonio original, 1941)
- Suspicion* (Sospecha, 1941)
- Shadow of a Doubt* (La sombra de una duda, 1943)
- Lifeboat* (Náufragos, 1944)
- Spellbound* (Recuerda, 1945)
- Notorious* (Encadenados, 1946)

EN LA BIBLIOTECA

Ed. Rialto - 7ª planta - Pl. Ayuntamiento, 17 - Valencia  
http://opac.ivac-lafilmoteca.es  
ivac\_documentacion@gva.es

- CASTRO DE PAZ, José Luis. *Alfred Hitchcock*. Madrid: Cátedra, 2000
- CASTRO DE PAZ, José Luis. *Vértigo. De entre los muertos*. Barcelona: Paidós, 1999
- COMAS, Ángel. *De entre los muertos (Vértigo). Chinatown*. Barcelona: Dirigido por, 2002
- CRISTÓBAL, Ramiro. *Alfred Hitchcock: 14 películas imprescindibles*. España: Irreverentes, 2008
- CHABROL, Claude. *Hitchcock*. Paris: Éditions Universitaires, 1987
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico: los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla, 2006

- Rope* (La soga, 1948)
- Under Capricorn* (Atormentada, 1949)
- Strangers on a Train* (Extraños en un tren, 1951)
- Dial M for Murder* (Crimen perfecto, 1954)
- Rear Window* (La ventana indiscreta, 1954)
- The Trouble with Harry* (Pero... ¿Quién mató a Harry?, 1955)
- The Wrong Man* (Falso culpable, 1957)
- Vertigo* (Vértigo. De entre los muertos, 1958)
- North by Northwest* (Con la muerte en los talones, 1959)
- Psycho* (Psicosis, 1960)
- The Birds* (Los pájaros, 1963)
- Marnie* (Marnie, la ladrona, 1964)
- Frenzy* (Frenesí, 1972)

## El suspense en serie

*Alfred Hitchcock Presents* (Alfred Hitchcock Presenta, 1955-1962 / 1985-1989)

## En torno a Hitchcock

- Telescope. A Talk with Hitchcock* (Fletcher Markle, 1998)
- Phoenix Tapes* (Matthias Müller y Christoph Girardet, 1999)
- Hitchcock, Selznick and the End of Hollywood* (Michael Epstein, 1999)

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*. Valencia: Eutopías, 1986.
- LIÉBANA, Teodora. *El cine en el diván: el lado oscuro de los héroes de cine*. Madrid: Suma de letras, 2003
- SPOTO, Donald. *Alfred Hitchcock: la cara oculta del genio*. Madrid: T&B, 2004
- TRÍAS, Eugenio. *Vértigo y pasión: un ensayo sobre la película Vértigo de Alfred Hitchcock*. Madrid: Taurus, 1998
- TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut*. Madrid: Akal, 1991
- VIDAL, Núria. *Escenarios del crimen*. Barcelona: Océano, 2004



IVAC  
la filmoteca

ivac.gva.es

visita nuestra web para informarte sobre la programación y los demás servicios y actividades del IVAC

# básicos filmoteca

una introducción  
a la historia del cine

(segunda parte)



sesión 15  
3 de marzo de 2011

## EL MANIERISMO EN EL CINE NORTEAMERICANO

VÉRTIGO. DE ENTRE LOS MUERTOS  
(VERTIGO)

Alfred Hitchcock. EEUU. 1958

IVAC  
la filmoteca

## Manierismo y cine

Begoña Siles Ojeda

Profesora de *Narrativa Audiovisual*  
e *Historia del Cine Español* de la Universidad  
CEU-Cardenal Herrera

Probablemente, clasificar las obras de arte bajo un concepto que define unos rasgos estilísticos, nos permite hacer legible, en una primera visión, lo inmensurable que en ella nos fascina. Lo extraño, por sublime, es sentir que nuestra mirada no se agota, ni queda sepultada bajo el concepto estilístico de la clasificación.

Sabemos que la obra de Hitchcock, y en concreto *Vértigo. De entre los muertos*, al igual que la obra de otros grandes directores, como Welles, Minnelli, Mankiewicz, Donen, Fuller, Brooks, Aldrich, Altman, Corman, Edwards, Frankenheimer, Sirk... está marcada por los rasgos estilísticos del manierismo. Un estilo que se empieza a manifestar en los años 40 con la película *Ciudadano Kane* de Orson Welles, y que adquiere su máximo esplendor en la década de los cincuenta, cuando el modelo de representación clásico, imperante durante la década de los veinte, treinta y cuarenta, se empieza a resquebrajar.

Sabemos, al rastrear en nuestro bagaje cultural y con el fin de contextualizar el estilo manierista cinematográfico con el pictórico, que el origen del término manierista está en la expresión italiana "alla maniera di...". Una expresión que empezó a ser utilizada por ciertos escritores del siglo XVI, para definir la nueva manera de representar de ciertos artistas que pintaban "a la manera de..." los grandes maestros del Renacimiento. Pero esa nueva manera de pintar que tenía como referencia los ideales de belleza del Renacimiento, creó una nueva manera de

representar en obras de pintores tan conocidos como Tintoretto y el Greco. Un estilo, el manierista, que se caracteriza por crear una puesta en escena artificial, sofisticada, por romper el orden, el equilibrio y la armonía en la composición, en el color y en la luz.

Unos rasgos pictóricos que de alguna manera se vieron reflejados en el cine de la década de los 40, de los 50 y 60 del s. XX, y de ahí la idoneidad de clasificar a esta nueva escritura fílmica como manierista. Recordemos los picados y contrapicados, el gran angular en el cine de Welles, los espejos que duplican la mirada de la cámara en el cine de Sirk, la incontinencia verbal de las obras de Mankiewicz, la fuerza cromática de los rojos y los azules de Minnelli, los múltiples puntos de vista de la narración de Mankiewicz, Welles, Hitchcock, la mostración de los artefactos de construcción de la representación en el cine de Donen.

El catedrático Jesús González Requena señala que el cine manierista posee los ritmos y las cadencias y se encuentra a la misma distancia que la pintura manierista con respecto al mirar y el narrar clásico. Una "distancia que consiste en una forma de desviación, en un determinado grado de desorden, en una serie de pequeños desplazamientos transgresores con respecto a las escrituras clásicas" (1989: 41-48).

La mirada fílmica manierista con esa puesta en escena sofisticada, artificial y contrastada se desplaza, al igual que la pintura, del modelo de representación clásico; pero no en términos de ruptura, al estilo de las vanguardias cinematográficas y pictóricas de principio del s. XX, sino más bien como resquebrajamiento suave de los parámetros estilísticos y narrativos. Y este desplazamiento supone, muy grosso modo, en el universo



del relato manierista: por una parte, el predominio del discurso, el modo de contar la narración, sobre la historia; por otra, una cámara-ojo del narrador implícito colocada en un lugar ambiguo con respecto a la verdad o la mentira de los sucesos que se están narrando; y, por último, un héroe debilitado ante las competencias narrativas para ver, poder-querer y saber hacer la tarea a realizar en la historia.

Dos de los rasgos estilísticos y narrativos, entre otros, que han hecho de *Vértigo*. *De entre los muertos* una obra representativa de la escritura manierista, son: una cámara atrapada en la ambigüedad y los pliegues de la representación y un relato centrado en la farsa.

Kim Novak y James Stewart en un momento de la película.

James Stewart y Kim Novak en un momento de la película.

Ahora bien, *Vértigo* nos sigue fascinando a la mirada, aunque la hayamos encorsetado bajo las características del manierismo. Sabemos por experiencia que el cine, la literatura y otras artes, además de hacernos pasar un buen rato, agitan nuestras pasiones más íntimas e inconscientes. El escritor Juan José Millás señala, en el prólogo de *El cine en el diván*, que “*el relato es una forma de conocimiento cuyos contenidos llegan a aquellas partes del ser humano a las que no se puede acceder de otro modo*”. Por eso, como continúa Millás, “*si Freud se acercó a los grandes mitos de la literatura para explicar y explicarse el alma humana, fue porque comprendió que de algún modo el arte, en general, hablaba de las pasiones humanas y a través de él podemos hacernos más sabios*”. (Liébana, 2003: 11-13).

James Stewart y Kim Novak en un momento de la película.

*Vértigo*. *De entre los muertos*, al igual que toda obra artística, moviliza ciertas pasiones que encierra el alma humana, pasiones como la culpa, la violencia, los celos, los miedos, las manías, los resentimientos, las ambiciones, etc.

## Vértigo: la fascinación por la muerte

“*Se denomina* Unheimlich *—lo siniestro— todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*”.

James Stewart.

Con estas palabras escritas por el poeta Schelling define Sigmund Freud lo siniestro, en el ensayo publicado en 1919 titulado, precisamente, *Lo siniestro*. Para su investigación toma como referencia no sólo la experiencia de la vida psíquica de sus pacientes, sino también, como él mismo señala, el “*material de la estética*”, en concreto, el literario. Principalmente, además del poema de Schelling, destaca para su análisis el cuento *El hombre de la arena*<sup>1</sup> de E.T.A. Hoffmann y ciertos cuentos de hadas. (Freud, 1997: 2483).

Kim Novak.

Para Freud, lo que debería haber permanecido secreto, oculto, pero no obstante se ha manifestado produciendo en el sujeto una vivencia siniestra ocurre “*cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una expresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación*” (Freud, 1997: 2503).

Kim Novak.

Para Eugenio Trías, siguiendo las ideas de Freud, “*el sentimiento siniestro lo produce la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida (...)* *es también esa compulsión a la repetición llamada Hado Aciago en el que el deseo prohibido se cumple de forma inexorable varias veces...*” (1988: 35-36 y 105).

De este modo, Trías afirma que el tema mayor de *Vértigo* es lo siniestro. Idea que corrobora el

catedrático González Requena señalando que “*el goce que así se convoca se anuncia como siniestro*” (2006: 397).

James Stewart.

Ahora bien, ¿qué es aquello que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado como siniestro en la estructura narrativa de la película de Alfred Hitchcock, *Vértigo*. *De entre los muertos*?

Kim Novak.

Ello tiene que ver con el deseo íntimo, prohibido y temido con el que fantasea el protagonista, Scottie, en remodelar a una mujer real para que encaje con la imagen idealizada y soñada de una mujer muerta. Tal y como afirma el propio Hitchcock: “*Lo que me interesaba más eran los esfuerzos que hacía James Stewart para recrear una mujer, a partir de la imagen de una muerta. (...) La voluntad que anima a este hombre para recrear una imagen sexual imposible; para decirlo de manera sencilla, este hombre quiere acostarse con una muerta... Madeleine*”. (Truffaut, 1996: 209-211) .



Pero, ¿quién es Madeleine? Madeleine es la esencia de la representación, o mejor, de la mascarada femenina. Máscara en el doble sentido como cobertura para crear una identidad diferente o como fantasma<sup>2</sup>.

Kim Novak.

Madeleine es pura ficción. Es un personaje construido por Elster para representar a su esposa. Scottie lo expresa en sus desgarradoras palabras, antes del trágico desenlace: “*¿Quién estaba arriba cuando llegaste? ¿Elster y su mujer? Ella fue quien murió. La verdadera mujer, no tú. Tú eras la copia, la falsificación. ¿verdad? (...) Él te transformó. Te transformó igual que yo te he transformado. Pero aún mucho mejor. No sólo la ropa y el pelo, sino las actitudes, las miradas, las palabras y aquellos bellos desvanecimientos. ¿Qué hizo después? ¿Te dio instrucciones? ¿Hacíais ensayos? ¿Te decía exactamente lo que tenías que hacer y decir?*”.

Kim Novak.

Madeleine es un fantasma para la mirada deseante de Scottie. En el sentido de que Madeleine es el objeto de deseo imaginario, pleno para Scottie. Madeleine es, literalmente, un objeto imaginario, ya que existe al ser modelado a partir de la imagen deseable del otro —de Scottie—.

Kim Novak.

Para que ello sea posible, tiene que haber una mujer real que dé el cuerpo al personaje de Madeleine. Judy es la mujer real, la que está dispuesta a someterse a la doble metamorfosis con el fin de ser amada. Oigamos las palabras de Judy: “*Si te dejo transformarme, ¿lo conseguiré? ¿me querrás? (...) Lo que tú quieras. Ya no me importa mi persona*”. A lo que Scottie contesta: “*Sí*”.

Kim Novak.

El sociólogo Jesús Ibáñez señala: “*El hombre y la mujer se imaginan que el otro llena el espacio de su otro*”. Así pues, Scottie le pide a Judy que sea su objeto de deseo imaginario, Judy satisface su demanda, se transforma en Madeleine. Judy le pide a Scottie que la ame, pero Scottie no puede satisfacer su demanda: fracasa. Es un hombre atravesado por la culpa y el vértigo.

Kim Novak.

Ahora bien, Judy insiste en ser amada como una mujer real, no como un objeto imaginario, fantasmal: ella quiere ser. Y no será por ello, como apunta el catedrático González Requena,

por lo que Judy decide ponerse el collar que Madeleine hereda de Carlota Váldes cuando ella sabe, perfectamente, que es el objeto que va a desenmascararla.

Kim Novak.

“*Eso es después de todo, lo que la mujer —no el fantasma del deseo— demanda: que él sea el héroe capaz de resistir a la caída del objeto de deseo que tiene lugar cuando se consume su posesión. Que sea capaz de resistir al odio que acompaña a la quiebra del espejismo. Y que sea capaz, entonces, más allá de los espejismos imaginarios del enamoramiento, de amarla. De nombrarla, de reconocerla como su mujer*” (González Requena, 2006: 413).

Kim Novak.

Pero en *Vértigo* no hay un héroe, un hombre, capaz de satisfacer la demanda de Judy. Scottie, como señala Donald Spoto (1998: 353), “*elegida la fantasía*”, no podrá responder a los estímulos de una mujer —Judy (la última súplica de demanda antes del trágico final): “*Quiéreme ahora, por favor*”. Scottie: “*No, es tarde, demasiado tarde, ella no puede volver*”. De ahí el vértigo de Scottie: su atracción y su repulsión por ese objeto engañoso y deseado: Madelaine / Judy / Carlota Valdés.

Kim Novak.

Y, de ahí, también, el abismo siniestro de la narración de *Vértigo*. Scottie, tal y como señala Trías, “*ha logrado realizar su deseo, ha conseguido que su fantasía se hiciese realidad, ha producido su fantasía en lo real logrando que una mujer muerta resucitase; ha traspasado las puertas del pasado; ha disfrutado del poder, en consecuencia; y se ha liberado del vértigo. ¿Qué más quiere, qué más puede desear, si cuanto deseaba se ha hecho realidad? Eso es lo que vemos ahora: un hombre que ha satisfecho en lo real su deseo; la imagen misma del efecto que produce en el sujeto ese poder y esa libertad tan afanosamente buscada. El sujeto que está ante nosotros es poderoso, es libre: ha ascendido a la torre, ha reencarnado su sueño, ha conseguido que éste fuese realidad. Pero el resultado de ello es siniestro (¿o no es eso lo siniestro, el cumplimiento en lo real de un sueño que al fin se revela pesadilla?). Lo que vemos es a Scottie derrotado*” (1988: 120).

Kim Novak.

¿No era así como Freud definía lo siniestro, “*todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado*”?

(1) El filósofo Eugenio Trías encuentra una semejanza entre Nataniel, el personaje masculino de *El hombre de la arena*, y Scottie, el personaje de *Vértigo*. Ambos tienen una fijación emocional, un enamoramiento romántico hasta la obsesión —locura— en una mujer no real: en el caso de Nataniel de una autómata, Olimpia; en el caso Scottie de una muerta, Madeleine.

Kim Novak.

(2) El origen etimológico de la palabra máscara procede del término latino *mascus* o *masca*, fantasma.



Kim Novak.

### Bibliografía citada

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro. Obras completas, Tomo 7*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Ediciones Castilla, 2006.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *La metáfora del espejo*. Valencia: Eutopías, 1989.

LIÉBANA, Teodora. *El cine en el diván. El lado oscuro de los héroes en el cine*. Madrid: Punto de lectura, 2003.

SPOTO, Donald. *Alfred Hitchcock. La cara oscura del genio*. Madrid: T&B, 1998.

TRÍAS, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel, 1988.

TRUFFAUT, François. *El cine según Hitchcock*. Madrid: Alianza, 1985.